



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

## Хоровая музыка

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

### Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten*

Александр Сергеевич Рыжинский

Российская академия музыки имени Гнесиных,  
г. Москва, Россия,

loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

**Аннотация.** Статья посвящена трём наиболее известным хоровым сочинениям выдающегося современного швейцарского композитора Хайнца Холлигера (Heinz Holliger, род. 1939), созданным в течение десяти лет – с 1969 по 1979 год. Отталкиваясь от экспериментов в области вокальной артикуляции представителей послевоенного авангарда, Холлигер смог существенно обогатить тембровую сторону вокальной композиции внедрением новых приёмов исполнительства. Среди них: пение на вдохе, пение с пустыми лёгкими, озвученный выдох и др. Предпринимаемая автором статьи систематизация приёмов хорового исполнительства в сочинениях Холлигера преследует своей целью выявление преемственности между произведениями Холлигера и хоровым творчеством его старших коллег. Если *Dona nobis pacem* демонстрирует развитие приёмов фонемной композиции Маурисио Кагеля, Лючано Берио и Дьёрдя Лигети, то уже в «Псалме» и в цикле *Die Jahreszeiten* Холлигер генерирует новые приёмы вокальной артикуляции, в дальнейшем нашедшие отражение в творчестве не только младших, но и старших его современников.

Основной акцент в статье сделан на изучении цикла *Die Jahreszeiten* – самого масштабного хорового сочинения Холлигера. Анализируя тембровое и фактурное устройство пьес, автор приходит к выводу о желании музыканта через композиционно-технические ресурсы приблизиться к отражению автоматизированного «безличного» письма Скарданелли (псевдоним Гёльдерлина в поздний период творчества), страдающего душевной болезнью. Явления незвучащего слова, фрагментированного изложения приближают ряд пьес цикла Холлигера к тождественным открытиям Луиджи Ноно. Это относится к сочинениям 1950–1960-х годов итальянского композитора, а также к поздним произведениям, написанным под впечатлением от поэтических творений Гёльдерлина-Скарданелли. Таким образом, изучение сочинений Холлигера позволяет рассматривать хоровое творчество швейцарского мастера не только как органичное продолжение экспериментов его старших коллег, но и как подлинную кульминацию в развитии западноевропейского хорового письма 1970-х годов,

проявившуюся в максимальном обогащении тембровой стороны современной хоровой композиции.

**Ключевые слова:** послевоенный авангард, хоровая фактура, вокальная тембрика, Холлигер, Скарданелли, Гёльдерлин, Кагель, Лигети, Берно

**Для цитирования:** Рыжинский А.С. Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 45–58. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

## Choral Music

Original article

### **Timbral Innovations in Heinz Holliger’s Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten***

**Alexander S. Ryzhinsky**

*Russian Gnesins’ Academy of Music,  
Moscow, Russia,*

*loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>*

**Abstract.** The article is devoted to the three most famous works for chorus by contemporary Swiss composer Heinz Holliger (b. 1939) composed during the course of ten years – from 1969 to 1979. Departing from the field of experiments in the field of vocal articulation of the representatives of the post-war avant-garde, Holliger was able to enrich to a considerable degree the timbral element of vocal composition with new performance techniques. The latter include singing through inhalation, singing with emptied lungs, voiced exhalation, etc. The systematization of Holliger’s timbral techniques presented by the author of this article sets as its goal the continuity between Holliger’s choral works and those by his older colleagues. While the analysis of *Dona nobis pacem* demonstrates the development of the techniques of phonemic composition which are present in the works of Mauricio Kagel, Luciano Berio and György Ligeti, in *Psalm* and in the cycle *Die Jahreszeiten* Holliger generates new methods of vocal articulation, which were later reflected in the works of not only his younger, but also his older contemporaries.

The main accentuation in this article is placed by the study of the cycle *Die Jahreszeiten* – Holliger’s largest and most significant choral composition. Analyzing the timbral and textural structure of the pieces comprising the cycle, the author arrives at the conclusion about the composer’s wish to approach the reflection of the automatized “impersonal” writing of Scardanelli (which was Hölderlin’s pseudonym in the late period of his poetical creativity, when he was suffering from mental affliction) by means of his compositional resources. The phenomena of the soundless word and fragmented statement of the musical material bring a number of pieces from Holliger’s cycle closer to the identical musical discoveries by Luigi Nono in his works from the 1950s and 1960s, as well as in his late works composed from the influence of reading Hölderlin-Scardanelli’s poetic works.



Thereby, the study of Holliger's musical compositions makes it possible for us to examine the Swiss composer's choral works not only as an organic continuation of his colleagues' experiments, but also as a genuine culmination in the development of Western European choral writing in the 1970s manifested in the greatest amount of enrichment of the timbral side of modern choral composition.

**Keywords:** post-war avant-garde, choral texture, vocal timbres, Heinz Holliger, Scardanelli, Hölderlin, Mauricio Kagel, György Ligeti, Luciano Berio

**For citation:** Ryzhinsky A. S. Timbral Innovations in Heinz Holliger's Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 45–58. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058

Середина XX столетия стала временем существенного перелома в развитии хоровой композиции. Если эксперименты А. Шёнберга, И. Стравинского, П. Хиндемита и ряда других композиторов в первой половине прошлого века были сосредоточены преимущественно в областях звуковысотной и временной организации хоровых произведений, то в сочинениях участников Дармштадтских международных летних курсов новой музыки основными объектами преобразований явились хоровая фактура и вокальная тембрика. Первые образцы пуантилистической (Л. Ноно), микрополифонической (Д. Лигети) организации, фонемной композиции (М. Кагель, К. Штокхаузен, Д. Лигети) были созданы именно в 1950–1960-е годы.

На рубеже 1960–1970-х годов творческую эстафету в преобразовании хоровой звучности приняли композиторы следующего поколения – Х. Лахенманн, Х. Холлигер, Х. Бёртуистл и другие. Среди них особое место занимает швейцарский композитор Хайнц Холлигер (Heinz Holliger, род. 1939), в своих сочинениях не только обобщивший опыт хоровой композиции 1950–1960-х годов, но и значительно развивший эксперименты своих старших коллег. В рамках настоящей

статьи внимание будет сосредоточено на трёх важнейших хоровых опусах Холлигера (*Dona nobis pacem*, *Psalm*, цикл *Die Jahreszeiten*), созданных с 1969 по 1979 год, с целью выявления новаций их тембровой организации.

В незначительном числе публикаций, посвящённых многообразной деятельности Холлигера, исследователи подчёркивают факт недостаточного внимания к собственно композиторскому наследию великого гобоиста. В частности, Н. Петрусева в одной из своих последних статей пишет: «Бросая ретроспективный взгляд на творчество Хайнца Холлигера, мы должны себе признаться в том, что совершенно не знаем его как композитора» [1, с. 31]. Между тем исполнительская и композиторская составляющие творческой личности Холлигера тесно связаны друг с другом. Подобно тому, как Холлигер-гобоист открывал новые ресурсы своего духового инструмента, развивая посредством изменения традиционной аппликатуры и приёмов исполнительства его богатейший тембровый диапазон [2, S. 138], Холлигер-композитор вёл постоянный поиск новых исполнительских ресурсов и в сочинениях как для других инструментов, так и для исполнительских коллективов. Хоровая музыка не стала исключением.

Уже в первом из рассматриваемых опусов – *Dona nobis pacem* для 16 голосов *a cappella*, созданном в 1969 году, – мы видим отражение ключевых новаций в развитии хоровой композиции этого периода, начиная с выбора исполнительского состава, хорошо известного по знаковому сочинению предшествующих лет – *Lux aeterna* (1966) Дьёрдя Лигети, и заканчивая конкретными тембровыми приёмами, тесно связанными с вокальной артикуляцией в произведениях Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети и Лючано Берико.

Характер исходного вербального ряда явно свидетельствует об учёте опыта Берико в созданной им за два года до *Dona nobis pacem* вокально-инструментальной пьесе *O King* (1967), ставшей впоследствии основой второй части в «Симфонии»<sup>1</sup>. Сочинения итальянского и швейцарского авторов объединяет внимание к словесному ряду, представляющему основные гласные звуки – 5 звуков у Берико ([a], [i], [u], [e], [o]), 4 звука у Холлигера ([a], [i], [e], [o]) в шести слогах вербального ряда. Однако механизмы преобразования исходной слоговой последовательности говорят о преимущественной связи со-

чинения швейцарского композитора с *Anagrama* Кагеля.

Так, исходный текст *Dona nobis pacem* рассматривается композитором как предкомпозиционный ряд, аналогичный латинскому палиндрому *In girum imus nocte et consumimur igni* в *Anagrama* Кагеля. Как и Кагель, Холлигер использует исходный текст как источник новых фонем, буквосочетаний и новых слов. Рассмотрим механизмы, применяемые композитором:

1) распадение текста на слоги и отдельные фонемы: уже начальные такты сочинения предлагают в одновременном звучании шесть слогов оригинального текста; в дальнейшем Холлигер вычленяет отдельные согласные (пример № 1a) и воспроизводит изолированно ряд гласных звуков (пример № 1б);

Пример № 1a

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 2, с. 11 партитуры. Сопрано 2

Example No. 1a

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, 2nd movement, p. 11 of the score. 2nd Soprano

The image shows a musical staff with phonetic notation. Above the staff, there are two groups of notes: 'k' and 't'. Below the staff, there are two groups of notes: 'k' and 't'. A handwritten note in German says: 'eventuell noch länger, je nach Atem nur noch Geräusch'. Below the staff, there is a sequence of phonetic symbols: 'k' 't' 't' 'p' 'd' 't' 's' 'g' 't' 't' 'f' 'd' 'p' 'k' 'i' 'b' 's' 'f' 't' 'd' ...

Пример № 1б

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 1, такты 62–64. Альты 1–3

Example No. 1b

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, 1st movement, mm. 62–64. Violas 1–3

The image shows three musical staves. The top staff has notes labeled 'E', 'O', 'A', 'i', 'A'. The middle staff has notes labeled 'O', 'A', 'E', 'O', 'A', 'i', 'A'. The bottom staff has notes labeled 'O', 'A', 'O', 'i', 'O', 'A', 'i', 'O'. Arrows indicate the flow of the notes across the staves.



2) замена оригинальных фонем производными, имеющими сходное звучание: примечательно использование двух вариантов произнесения слова *pacem* – *razem* (в так называемой немецкой традиции) и *patschem* (в итальянской традиции), что позволяет ввести в развёртывание новые фонемы;

3) образование новых слогов и слов из фонем исходного ряда: Холлигер вводит в развёртывание как абстрактные слоги (-ram-, -bim-, -am- и т. д.), так и новые слова – например, Mond (нем. луна), Sonne (нем. солнце).

Из сочинений Кагеля (*Anagrama*, *Hallelujah*) Холлигером заимствованы и отдельные артикуляционные приёмы:

– дифференциация вокального *vibrato*: в *Anagrama*

Кагель устанавливает три основных уровня *vibrato* – интенсивный (*molto vibrato*), средний (*poco vibrato*) и нулевой (*senza vibrato*); Холлигер активно использует выразительные возможности *vibrato*, не только сопоставляя вышеназванные уровни, но и предписывая знаками новой нотной графики гибкое изменение характера *vibrato* в рамках непрерывной фонации (пример № 2);

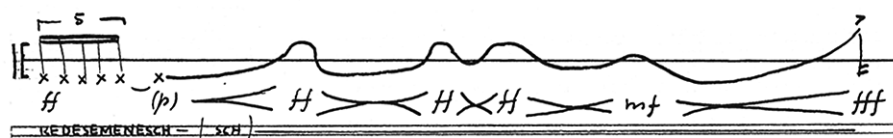
– глиссандо шумового тона: в *Hallelujah* Кагель использовал фрикативные согласные внутри континуальной звучности, создавая благодаря смене режимов напряжения лицевых мышц иллюзию изменения высоты воспроизводимого шумового тона; Холлигер в полной мере опирался на этот опыт, противопоставляя мнимое глиссандо при интонировании фрикативных согласных реальному – в рамках различной звуковысотности (пример № 3);

Пример № 3

Example No. 3

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 2, с. 1 партитуры. Бас 1

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, 2nd movement, p. 1 of score. 1st Bass



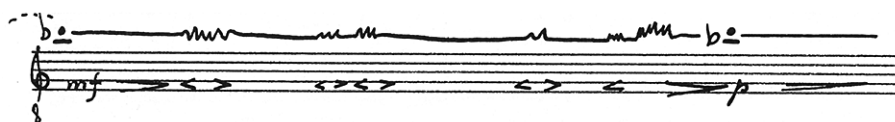
– языковое тремоло, возникающее при помощи соприкосновения кончика языка с губами (эффект многократного произнесения согласной [l]); вслед за Кагелем, впервые использовавшим языковое тремоло в *Hallelujah*, Холлигер активно внедряет этот приём в хоровую фактуру, сочетая его с восходящими и нисходящими *glissandi* (пример № 4);

Пример № 2

Example No. 2

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*, часть 2, с. 10 партитуры. Тенор 1

Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*, p. 10 of score. 1st Tenor

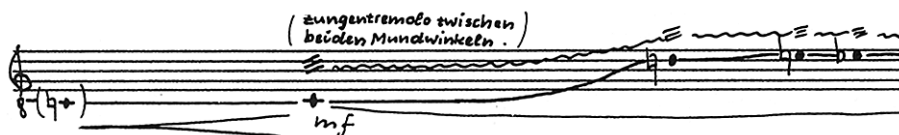




Пример № 4

Example No. 4

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*,  
часть 2, с. 3 партитуры. Тенор 3  
Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*,  
2nd movement, p. 10 of score. 3rd Tenor



норным звучностям. Холлигер значительно увеличивает объём шумовых эпизодов, в большей степени оперируя слогами, а не отдельными фонемами (в чём видится и влияние *Hallelujah* Кагеля).

– фонация с приоткрытым ртом (приём, использованный Кагелем в *Anagrama*) применяется Холлигером в качестве промежуточного способа фонации между пением с закрытым ртом и обычной фонацией на определённый гласный звук.

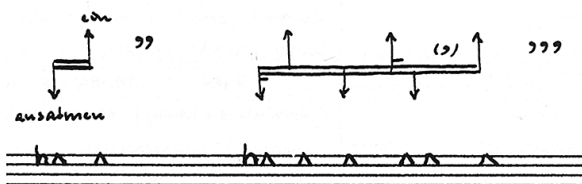
Отметим и связь многообразной штриховой палитры *Dona nobis pacem* с вокальными приёмами Лигети. Среди них:

– многократная быстрая смена озвученного вдоха-выдоха – впервые использованный Лигети в *Aventures* (1962) этот экспрессивный приём эпизодически возникает и в сочинении Холлигера (пример № 5);

Пример № 5

Example No. 5

Х. Холлигер. *Dona nobis pacem*,  
часть 2, с. 5 партитуры. Альт 1  
Heinz Holliger. *Dona nobis pacem*,  
2nd movement, p. 5 of score. 1st Alto



– ритмизованные последовательности абстрактных слогов и фонем – в *Aventures* Лигети использовал шумовые секции, основанные на применении фрикативных и эксплозивных согласных как яркий контраст континуальным со-

С сочинениями «классиков» послевоенного авангарда композицию Холлигера объединяет и использование экспрессивных исполнительских ремарок, влияющих на характер фонации. Отдельные указания (например, «патетически декламировать», «истерический смех») вызывают ассоциации с такими сочинениями 1960-х годов, как *Mikrophonie II* (1965) Штокхаузена (ремарки «укоризненно», «покорно», «сонно»), «Секвенцией № 3» (1966) Берно (ремарки «тоскливо», «ужасаясь», «раздражённо»).

Вместе с освоением опыта своих старших коллег Холлигер внедряет и собственные оригинальные приёмы вокальной артикуляции. Среди них:

а) оперирование крайними участками певческого диапазона (композитор вводит нотное обозначение предельно высоких и низких звуков);

б) применение своеобразной «артикуляционной модуляции» – последовательное (от баса к сопрано) изменение преобладающего штриха (*staccato*, *marcatissimo*) в вокальных партиях на противоположный (*legatissimo*).

В написанном спустя два года «Псалме» (1971) эта штриховая палитра дополняется ещё двумя новыми приёмами:

– пение на вдохе, противопоставленное обычному фонационному выдоху;

– предельное дление звука до полного истощения воздуха в лёгких.



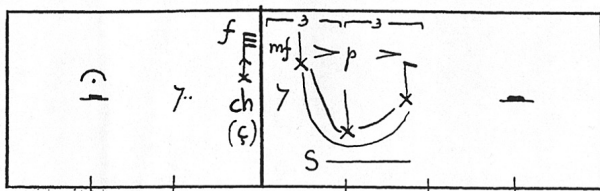
Эти приёмы непосредственно предвосхищают штриховое решение цикла *Die Jahreszeiten*, равно как и отдельные приёмы работы с литературным текстом. В отличие от *Dona nobis pacem*, в «Псалме» используется традиционный литературный текст – стихотворение Пауля Целана *Niemandsrose*. Однако как такового «положения текста на музыку» здесь нет. Текст разбивается на слоги и фонемы, последовательно распределяясь между партиями хора. Подобная техника лишь отчасти напоминает *Il canto sospeso* и *Cori di Didone* Луиджи Ноно, поскольку Холлигера преимущественно интересуют новые тембровые возможности, которые предоставляют хору фонетические особенности текста. Среди них: создание эффекта тремоло посредством использования при вокализации вибранты [r] (слово *Erde*), многократное повторение извлечённых из слова *Gelobt* билабиальной эксплозивной согласной [b] с эффектом «губного шума» [определение композитора. – *A. P.*] и переднеязычной эксплозивной согласной [t], создающей «языковой шум» [определение композитора. – *A. P.*]. Кроме того, посредством изменения напряжения лицевых мышц при интонировании фрикативных фонем [s], [f], [h] Холлигер развивает знакомые по *Dona nobis pacem* опыты шумовых *glissando* (пример № 6).

Пример № 6

Х. Холлигер. «Псалом»,  
такты 8–9. Сопрано

Example No. 6

Heinz Holliger. *Psalm*,  
mm. 8–9. Soprano



Нотация в «Псалме» заимствует графику Кагеля, знакомую по *Anagrama*, *Hallelujah*, *Staatstheater*: вместо пятилинейного нотного станца используются только две линии, создающие своеобразную рамку от самого низкого звука (*sehr tief*) до самого высокого (*sehr hoch*). Удобство подобной записи связано с отсутствием точной фиксации высоты звучания при детальном указании направления интонации.

Влияние партитур Кагеля сохраняется и в выборе артикуляционных приёмов, число которых заметно расширено по сравнению с *Dona nobis pacem*. Особое внимание обратим на градации степени фонационного выдоха. Кагель в *Anagrama* ввёл три основных обозначения: а) *con voce* – типичный для исполнения классической вокальной музыки объём выдоха; б) *mezza voce* – пение с избыточным выдохом (эффект сиплого пения); в) *senza voce* – интонирование текста шёпотом. Холлигер также использует вместе с традиционной фонацией шёпот (ремарка «без голоса») и пение с избыточным выдохом (ремарка «с небольшим вокальным голосом»).

Оригинальные вокальные приёмы Холлигера, такие как фонация предельных тонов певческих диапазонов, «артикуляционная модуляция», дополнены в «Псалме» и применением пения с прикрытым рукой ртом (своего рода пение с сурдиной) – приёмом, который в дальнейшем получит распространение в партитурах Л. Берлио (например, в *Canticum novissimi testamenti*, 1989–1991). Последнее свидетельствует о том, что Холлигер не только испытывал влияние творчества своих старших коллег, но и подсказывал своим современникам новые идеи вокальной артикуляции. В этом отношении кульминационным

среди сочинений рассматриваемого в настоящей статье десятилетия (1969–1979) стал цикл *Die Jahreszeiten* («Времена года», 1975–1979), написанный на тексты Скарданелли (псевдоним Фридриха Гёльдерлина в поздний период жизни и творчества).

По мысли композитора, 12 пьес цикла *Die Jahreszeiten* нужно рассматривать не как единое целое, а как источник для создания нескольких не похожих друг на друга сочинений: из каждого раздела – *Der Frühling* («Весна»), *Der Sommer* («Лето»), *Der Herbst* («Осень»), *Der Winter* («Зима») – дирижёр может выбрать по одной пьесе. Последовательность избранных пьес должна подчиняться логике смены времён года. Определённая степень свободы, предоставляемая музыкантам, эпизодически распространяется в цикле и на выбор темпа, зависящий лишь от пульса исполнителя, а также на выбор литературных текстов<sup>2</sup> или интонационного материала. О последнем необходимо рассказать подробнее. В «Псалме» Холлигера впервые предписывает возможность выбора исполняемых фрагментов из предложенного интонационного набора. И если в такте 23 этот выбор предоставляется только партии альтов, то в такте 76 – уже всему исполнительскому составу внутри трёх секций, протяжённость которых указана в секундах. Для каждой из этих секций певцы выбирают один из предписанных «мотивов», выполняя два условия: установление собственного темпа и исполнение избранного фрагмента только один раз. В цикле *Die Jahreszeiten* подобные секции также встречаются – в пьесах раздела *Der Herbst*.

Тембровая организация сочинения, с одной стороны, развивает артикуляци-

онные приёмы *Dona nobis pacem* и «Псалма», с другой – расширяет их введением вокальных техник, новых не только для творчества Холлигера, но и его современников. Среди первых назовем следующие:

а) пение на вдохе – приём используется в отношении как шумовых звучностей, так и тоновой музыки (к примеру, в *Der Frühling I* подобным образом исполняются отдельные мажорные и минорные аккорды);

б) использование в интонировании предельных звуков певческого диапазона – особую красочность данному приёму придаёт одновременное взаимно противоположное глissандо высоких и низких голосов к, соответственно, предельно высоким и предельно низким звукам;

в) «интонирование» шумовых звучностей посредством изменения формы рта – этот приём здесь применяется не только в рамках гибких *glissandi*, но и при воспроизведении определённых ритмических рисунков (пример № 7).

Пример № 7 Х. Холлигер. *Die Jahreszeiten*.  
*Der Frühling I*, такт 26

Example No. 7 Heinz Holliger. *Die Jahreszeiten*.  
*Der Frühling I*, m. 26

[♩ ca. 48]  
stimmlos, viel Mund –  
resonanz/without voice,  
much resonance from mouth

sich (ç)

sich (ç)

Новым по отношению к предшествующим вокальным пьесам Холлигера





является установление более детальной дифференциации соотношения фонации и выдыхаемого воздуха: использованному в «Псалме» приёму пения с избыточным выдохом в цикле *Die Jahreszeiten* соответствуют две градации – «с лёгким придыханием» (*slightly breathy*) и «с избыточным выдохом» (*very breathy*). По мысли композитора, пение на вдохе и пение с избыточным выдохом должны иметь для слушателя сходный акустический эффект. Необходимо отметить, что озвученное дыхание играет важнейшую роль в вокальном творчестве Холлигера, однажды сказавшего: «Дыхание, в конце концов, самое главное в музыкальной фразе, но оно – самое главное и в самой жизни, как биение сердца. Дуализм вдоха и выдоха, систолы и диастолы – важнейший строительный элемент»<sup>3</sup>. Большинство новых артикуляционных приёмов Холлигера так или иначе связано с акцентом на озвучивании дыхания. Вместе с указанными выше пением на вдохе, фонацией с избыточным выдохом к ним можно отнести следующие:

а) вдох с призвуком голоса (*inhale with some voice*) – примечательно, что этот приём играет важную роль и в создававшейся одновременно с циклом *Die Jahreszeiten* хоровой опере К. Штокхаузена с символическим названием *Atem gibt das Leben* («Дыхание даёт жизнь», 1974–1977);

б) слышимый выдох без пения – выразительность этого приёма, впервые заявившего о себе в *Die Jahreszeiten*, в дальнейшем привлекла внимание младших современников композитора. Отметим среди них Паскаля Дюсапена, использовавшего выдох без пения как центральный артикуляционным приём в тембровой организации седьмой пьесы цикла *Granum sinapis* (1992–1997);

в) пение с полностью пустыми лёгкими – противоположный двум вышеперечисленным приёмам эффект чрезвычайно экспрессивного бездыханного пения с типичным, по словам П. Н. Вилсона, холлигеровским аффектом «музыки как удушья»<sup>4</sup>;

г) длительное удержание звука до полного истощения воздуха в лёгких – этот приём, впервые использованный в «Псалме», в пьесе *Der Frühling I* получает новую версию: композитор активизирует фактуру естественным дрожанием голосов певцов, удерживающих фонацию буквально на последнем дыхании.

Даже описание новых тембровых приёмов позволяет составить впечатление о высочайшей требовательности Холлигера к музыкантам, которые должны исполнять пьесы композитора буквально на пределе своих физических возможностей. Эта особенность сближает творчество швейцарского мастера с вокальными пьесами его старшего современника Луиджи Ноно, ставившего исполнителей в труднейшие тесситурные условия, часто осложнённые неординарным ритмическим оформлением в целях достижения перманентной константно-напряжённой атаки звука. Проведённая параллель между вокальными опусами Холлигера и Ноно на тембровом уровне может быть также дополнена и пересечениями на уровне взаимодействия слова и музыки. Речь в данном случае идёт об уникальном явлении незвучащего слова. Итальянский композитор впервые использует его в цикле *Tre epitaffi per Federico Garsia Lorca* (1951–1953), где строки стихотворения Гарсия Лорки *Memento* предваряют разделы партитуры второй части цикла. Впоследствии Ноно использует подобные эпиграфы в *Canti di vita e d'amore*:

*Sul Ponte di Hirosima* («Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы», 1962) и в Квартете *Fragmente – Stille, An Diotima* («Фрагменты – Тишина, К Диотиме»; 1979–1980). В *Die Jahreszeiten* Холлигер впервые использует незвучащее слово в пространстве вокальной партитуры, помещая часть литературного текста в скобки: подобное может касаться как одного слова (например, *Menschenheit* в разделе *B* пьесы *Der Frühling I*), так и целой фразы (*Menschenheit sanft durchdrungen* в разделе *C* той же пьесы – см. пример № 8). Сходство с партитурами Ноно в данном случае заключается во внимании к скрытому от слушателя литературному слову, которое, не будучи буквально озвученным, оказывает скрытое эмоциональное воздействие на певцов, влияя тем самым на характер исполнения.

Иная особенность, сближающая творчество Холлигера и Ноно, – интерес к феномену фрагмента, онтологически связанному с типичным для музыки XX века явлением тишины (паузирования). Начиная с 1960-х годов (с создания *Sarà dolce tacere*) сочинения Ноно по своему акустическому облику всё больше напоминают своеобразные

звуковые архипелаги, в которых протяжённые созвучия (музыкальные «острова») отделяются друг от друга ферматами – эпизодами тишины<sup>5</sup>. Холлигер в *Die Jahreszeiten* активно использует фрагментарное изложение, часто усиливая через предписываемую исполнителям асинхронность исполнения элементов фактуры (отдельных звуков, созвучий, аккордов) сосредоточенное состояние слушателей, подтверждая вывод исследователя современной музыки Чунг Эун Ким (Chung Eun Kim) о том, что «эффективное использование тишины может усилить эффект ожидания у аудитории и создать напряжение» [3, р. 3]. Холлигер не только противопоставляет фрагментирование линейному изложению музыкального материала, он инициирует переход из одной фактурной ситуации в другую. Отметим, к примеру, первую пьесу раздела *Der Sommer*, представляющую уникальный пример «исчезающего» серийно-алеаторного канона<sup>6</sup>, основанного на постепенном разрушении фактуры канона через постепенное выключение тонов двенадцатитоновой темы и возникновение спонтанных музыкальных фрагментов<sup>7</sup>.

Пример № 8  
Example No. 8

X. Холлигер. *Die Jahreszeiten. Der Frühling I*, такт 20  
Heinz Holliger. *Die Jahreszeiten. Der Frühling I*, m. 20

The image shows a musical score for Example No. 8, consisting of two staves. The top staff is for the voice and the bottom for the piano. The score includes performance instructions in German and English. The vocal part starts with the instruction "mit etwas Stimme sehr langsam einatmen" (inhale very slowly with some voice) and "lunga". The piano part starts with "ppp" and "lunga". The score includes a section marked "[ca. 36]" with the instruction "möglichst lange Atem anhalten - dann" (hold breath as long as possible - then) and "mit geschlossenem Mund" (with closed mouth). The vocal part has the lyrics "M(ensch-heit sanft durch- drun-gen.)" and the piano part has the lyrics "M(ensch-heit sanft durch- drun-gen.)". The score includes dynamic markings "ppp", "p", and "p+" and performance markings "(i-)", "(espr.)", and "(↓)".



Интерес Холлигера к фактуре канона в цикле *Die Jahreszeiten* можно было бы объяснить общими тенденциями в развитии послевоенной хоровой музыки (вспомним канонические эпизоды в сочинениях Б. Мадерны, Д. Лигети, Х. Бёртуистла) или даже самой «генетической», по меткому выражению О. Фартушка [4, р. 39], полифонической природой хоровой музыки. Но более оправданным представляется объяснение Дэвида Блумберга<sup>8</sup> о попытке Холлигера подобным образом отразить автоматизированное «безличное» письмо поэта, душевная болезнь которого, по словам С. Цвейга, «представляет, быть может, единственный клинический случай, когда творчество живёт дольше, чем рассудок...»<sup>9</sup>. Продолжая свою мысль, Блумберг делает предположение о связи между техникой политекстовых канонов Холлигера и содержанием позднего творчества Гёльдерлина: «Внутри этого “жутко запутанного потока бессмысленных слов” различимы отдельные слова или фразы на немецком, французском или греческом языках, в то время как другие остаются полнейшей загадкой, являясь как будто компонентами какого-то неизвестного языка. Заметное разнообразие вместе с быстротой появления элементов наводят на мысль о желании одновременно озвучивать многие вещи. Возможно, именно это чувство одновременности Холлигер стремится представить посредством канонической полифонии»<sup>10</sup>.

Таким образом, изобретение новых приёмов вокального исполнительства и развитие уже существующих в сочинениях Холлигера оказываются тесно связаны с реакцией композитора на литературное слово и даже на саму художественную личность поэта-творца. Так, ресурсы

фонемной композиции в «Псалме» – не что иное, как выявление музыкальных свойств экзистенциальной поэзии Пауля Целана в ситуации, когда, по выражению Луиджи Ноно, «фонетический материал <...> активно сотрудничает с музыкальной композицией на службе своей семантики»<sup>11</sup>. Музыкальный ряд в итоге становится прямым следствием ряда литературного – фонетическая «оболочка» литературного текста превращается в оригинальные вокальные артикуляционные приёмы.

В цикле *Die Jahreszeiten* в центре внимания Холлигера – не только тексты Скарданелли-Гёльдерлина, но прежде всего образ Скарданелли – безумного поэта, в одиноком заточении проживающего многократную смену времён года. Если каноническая техника становится музыкальным аналогом автоматизированной реакции поэта на природную цикличность, то пение с пустыми лёгкими – своеобразная реакция на анти-вдохновенное, «бездыханное» творчество Скарданелли – творчество, продолжающееся после фактической смерти личности поэта. Пение с избыточным выдохом и пение на вдохе при интонировании различимых по звуковысотному составу мажорных и минорных аккордов – лишь намёк на традиционный музыкальный ряд, подобно тому, как и тексты Скарданелли только напоминают настоящую поэзию.

Взгляд художника, а не изобретателя побуждает композитора искать наиболее органичные средства для воплощения поэтических строк. Результатом этого становится появление новейшего словаря приёмов артикуляции, соседствующих с традиционным вокальным интонированием. Данное обстоятельство позволяет рассматривать хоровые композиции

Холлигера не только как органичное продолжение экспериментов его старших коллег, но и как новую страницу в истории хоровой музыки – музыки, обогащенной «расширенными техниками»<sup>12</sup>, музыки, на новом этапе ставящей проблему её взаимодействия со словом. Таким образом, анализируемые сочинения

Холлигера 1969–1979 годов – это и расцвет хоровой композиции в творчестве швейцарского мастера, и подлинная кульминация в развитии западноевропейского хорового письма 1970-х годов, проявившаяся в максимальном обогащении тембровой стороны современной хоровой композиции.

### Примечания

<sup>1</sup> О чисто фонетическом проекте пьесы *O King* и второй части Симфонии говорил сам композитор: «У второй части [Симфонии. – А. Р.] абсолютно отличная музыкальная структура, она не имеет текста как такового, лишь чередование фонетических элементов, которые приводят к постепенному “обнаружению” и формированию имени темнокожего мученика Мартина Лютера Кинга. Или скорее к изложению фразы “О Мартин Лютер Кинг”, для того чтобы обеспечить наибольшую непрерывность и полноту последовательности гласных» (Berio L. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. L.: Marion Boyars Publishers Ltd, 2009. P. 109).

<sup>2</sup> В вокальных канонах раздела *Der Sommer* исполнители могут сами выбирать один из предложенных композитором «летних» стихов Гёльдерлина.

<sup>3</sup> Цит. по: Сниткова И. И. Феномен «радикальной чувствительности» и формы его отражения в партитурах Хайнца Холлигера // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора: материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / ред.-сост. Л. Л. Гервер. М.: РАМ имени Гнесиных, 2016. С. 215.

<sup>4</sup> Цит. по: там же. С. 222.

<sup>5</sup> Подобные сравнения весьма типичны для исследователей творчества итальянского композитора. Например, в статье, посвящённой первому представлению *Prometeo* (1984) Ноно, Ю. Штенцл именовал всю композицию «ландшафтом из множества островов в безграничном море, целым из звучащих фрагментов и эпизодов» (Stenzl J. Inseln in einem unbegrenzten Meer. Zur Uraufführung von Luigi Nonos “Prometeo”. *Musik Texte: Zeitschrift für Neue Musik*. Heft 6. Oktober 1984. S. 56).

<sup>6</sup> Гибкое сочетание додекафонной техники и традиций старинного контрапункта явилось одной из типичных особенностей хоровой музыки XX века. Так, анализируя музыку Г. Петрасси, исследователи О. Батовская, Н. Гребенюк и Н. Савельева пишут о несомненном потенциале взаимодействия многовековых контрапунктических принципов с новой интонационностью для младших современников композитора: «Новаторская интонационная, гармоническая и тембровая организация произведений демонстрируют органичное сочетание традиций старинного контрапункта с новейшей додекафонной техникой и имеют богатый потенциал для дальнейших экспериментов в произведениях более молодых современников композитора» [5, p. 213].

<sup>7</sup> Первая пьеса раздела «Лето» – уникальный пример серийно-алеаторного канона. Сохраняя порядок звуков двенадцатитоновой последовательности, певцы выбирают





литературный текст (одно из предложенных композитором стихотворений Гёльдерлина) и скорость воспроизведения получаемой мелодии. При каждом повторении вокальной линии певцы сокращают тему на один из составляющих её звуков – по порядку: беззвучно артикулируют первый звук мелодии при втором её проведении, далее первый и второй звуки – при третьем проведении и т. д. В результате канон постепенно иссякает («умирает»).

<sup>8</sup> Приведём фрагмент диссертации Блумберга: «С окончанием *Wandergahre* Гёльдерлина в 1806 году были поставлены условия для возможного появления неподвижного, безличного стиля последних стихотворений, которые, как пишет хоровой дирижёр и критик Клитус Готвальд, характеризуются “Blick des Apparats” [взгляд аппарата. – А. Р.]» (Blumberg D. G. “*Singen möcht ich?*” *Hölderlin Echo in New Music. Dissertation*. Berkeley: University of California, 1996. P. 200).

<sup>9</sup> Цвейг С. Борьба с демоном: Гёльдерлин. Клейст. Ницше / пер. с нем. М.: Республика, 1992. С. 165.

<sup>10</sup> Blumberg D. G. “*Singen möcht ich?*” *Hölderlin Echo in New Music. Dissertation*. Berkeley: University of California, 1996. P. 195.

<sup>11</sup> Ноно Л. Текст – Музыка – Пение // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сборник трудов. РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 145. С. 46.

<sup>12</sup> Расширенные техники («extended techniques») – выражение В. Алексима, обозначающее «новые способы обращения с музыкальными инструментами» (Alexim V. *The Quartet's Death: Embodiment, Performativity, and Physicality in Heinz Holliger's 1973 String Quartet. Dissertation*. NY: The City University of New York, 2021. P. 1).

## Список источников

1. Петрусева Н. А. Пьер Булез и Хайнц Холлигер: к проблеме трансформации музыкального языка // *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. № 4. С. 27–37. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.4.32872
2. Brotbeck R. *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021*. Paderborn: Brill Fink, 2022. DOI: 10.30965/9783846766866
3. Chung Eun Kim. *Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino: Abstract of the Dissertation*. New Brunswick: Rutgers University; School of Graduate Studies, 2018. DOI: 10.7282/T3BV7KT8
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing // *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions // *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865

*Информация об авторе:*

**А. С. Рыжинский** – доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

## References

1. Petrusheva N. A. Pierre Boulez and Heinz Holliger: on the Problem of a Transformation of Musical Language. *Philharmonica. International Music Journal*. 2020. No. 4, pp. 27–37. (In Russ.) DOI: 10.7256/2453-613X.2020.4.32872
2. Brotbeck R. *Töne und Schälle. Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021*. Paderborn: Brill Fink, 2022. DOI: 10.30965/978-3-8467-6686-6
3. Chung Eun Kim. *Silence in the Music of John Cage, Toru Takemitsu and Salvatore Sciarrino: Abstract of the Dissertation*. New Brunswick: Rutgers University; School of Graduate Studies, 2018. DOI: 10.7282/T3BV7KT8
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing. *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865

### *Information about the author:*

**Alexander S. Ryzhinsky** – Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 13.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.07.2022

Принята к публикации / Accepted: 22.07.2022

